Objetos e Preparações na Música Brasileira de Concerto para Guitarra Elétrica Desde 2010

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Mário Del Nunzio
USP - maodn1@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa apresentar diversas possibilidades da utilização de objetos não-convencionais / preparações, tendo como contexto a produção de música de concerto contemporânea para guitarra elétrica no Brasil, desde 2010. Visa ainda descrever como o contato direto com o instrumento bem como o trabalho colaborativo entre compositor e intérprete são aspectos de relevância dentro dessa produção, que se caracteriza por uma abertura a aspectos experimentais da prática musical.
Palavras-chave: Guitarra elétrica; Preparação; Objetos; Oralidade; Colaboração.

Title of the Paper in English: Objects and Preparations in Brazilian Concert Music for Electric Guitar Since 2010.

Abstract: This work aims at presenting several possibilities of use of non-conventional objetcts and preparations, in the contexto of contemporary concert music produced in Brazil since 2010. Furthermore, it intends to discuss how the direct contact with the instrument, as well as a collaborative approach between composer and performer, are specially important aspects with such production, which is characterized by an openness towards experimental practices of music making.

Keywords: Electric guitar; Preparation; Objects; Orality; Collaboration.

1. Introdução

O termo preparação tem sua utilização, no contexto da música contemporânea, mais frequentemente ligado ao piano preparado (e, em especial, ao repertório composto por John Cage). Existe uma crescente bibliografia sobre o assunto, inclusive em português, da qual podemos destacar a pesquisa de Valério Fiel da Costa (2004, 2005), que analisa aspectos técnicos relacionados à preparação (objetos, tipos de material, posicionamento dos objetos nas cordas do piano e como tais fatores determinam a sonoridade resultante da preparação).

Entretanto, fazem parte do repertório da segunda metade do século XX e século XXI peças para diversos instrumentos preparados (ou, com objetos diversos utilizados para se tocar um instrumento[1]). Com ainda mais frequência, vê-se músicos que se dedicam à improvisação livre expandirem as possibilidades sonoras de seus instrumentos com o uso de tais recursos – neste caso, habitualmente, como resultado de pesquisas e buscas individuais junto ao instrumento; no caso específico da guitarra elétrica, assunto central do presente artigo, podemos nos lembrar de Keith Rowe, pioneiro na preparação do instrumento, que desenvolveu um modo de tocar denominado tabletop guitar (guitarra sobre a mesa), no qual objetos diversos são colocados sobre o instrumento, que fica colocado na horizontal sobre uma mesa, alterando suas possibilidades sonoras e de execução[2]. Na música contemporânea

de concerto internacional escrita para o instrumento, há diversos exemplos de peças que trazem de modo bastante proeminente o uso de objetos, tais como "Trash TV Trance" (2002), de Fausto Romitelli, e "Infiltrationen" (2009), de Stefan Prins (que faz referência à tabletop guitar de Rowe) ou, no Brasil, "Estados Unidos II" (2008), de Rafael Sarpa (para quatro músicos tocando uma única guitarra elétrica) ou, ainda, a pioneira "Poética I" (1973), de Aylton Escobar, para duas guitarras elétricas, que em algumas seções requer o uso de um objeto metálico.

Em parte do repertório brasileiro da última década composto para guitarra(s) elétrica(s) o uso de objetos diversos tornou-se aspecto recorrente. Tal característica relaciona-se a posturas artísticas diversas: podem tanto fazer parte de uma busca puramente sonora quanto de estender possibilidades gestuais / coreográficas da atuação instrumental, tanto servirem para emular sons referenciais quanto para a criação de sons sem referencialidade externa; embora em geral o uso de preparação leve o instrumento a um campo sonoro de maior grau ruidístico, mais inarmônico, isso também não é necessariamente uma constante. O que é, de fato, recorrente neste repertório é uma postura colaborativa entre compositor e intérprete, aliada a um interesse e disposição do compositor em entrar em contato com a mecânica do instrumento, compreender (e frequentemente testar pessoalmente[3]) seu funcionamento, e buscar soluções específicas.

Outro aspecto em comum é que, com o uso de objetos, frequentemente desconsidera-se um certo aspecto abstrato do fazer musical (organização de alturas), e parte-se do pressuposto que um instrumento é um objeto com determinadas características (no caso, corpo de madeira, braço com divisões, cordas de metal, captadores eletromagnéticos, parte elétrica, etc), e que a produção musical pode ter como base de atuação diferentes modos de lidar com características intrínsecas dos instrumentos, suas especificidades e potencialidades, é bastante natural que o uso de outros objetos, que alterem as possibilidades do instrumento, seja objeto de consideração no fazer musical.

Com isso, no presente artigo, mencionaremos trabalhos do qual fizemos parte, relacionados a quatro peças compostas nos últimos quatro anos, buscando enfatizar como a utilização de objetos / preparações relaciona-se com a concepção da peça, bem como a importância do aspecto colaborativo dentro deste contexto.

2. Apresentação

Trataremos aqui de quatro peças, citadas em ordem cronológica: “Azuis” (2010), composta pelo autor do presente artigo, “Catálogo dos Momentos Preenchidos Onde Está o Presente Eu Comi” (2010), composta por Henrique Iwao, “Fendas” (2011), composta por Fernanda Aoki Navarro, e “Onomatopeias” (2013), de Luiz Eduardo Castelões.

“Azuis”, para um guitarrista e uma assistente manejando três guitarras elétricas (sendo duas apoiadas sobre mesas ao lado do instrumentista e uma que ele segura ou apoia em seu colo), eletrônica ao vivo e dispositivos de vídeo opcionais, traz diferentes aspectos do uso de objetos e preparações: o primeiro é uma série de objetos a ser utilizada para se tocar o instrumento, sem nenhuma especificação de ação ou sonoridade, apenas com a obrigatoriedade se usar determinado objeto. Os outros dois ocorrem exclusivamente nas guitarras apoiadas sobre a mesa; no decorrer da peça, essas duas guitarras têm diversos objetos (moedas, clips, pedaços de papel alumínio, parafusos, palhetas, etc) colocados pela assistente, de modo que há uma acumulação progressiva de detritos sobre elas; as duas guitarras são também acionadas pelo que é descrito na partitura como “toque automatizado” (objetos que acionam sons do instrumento sem que seja necessária a atuação do músico, tais como ventiladores manuais, vibradores e *e-bow*).

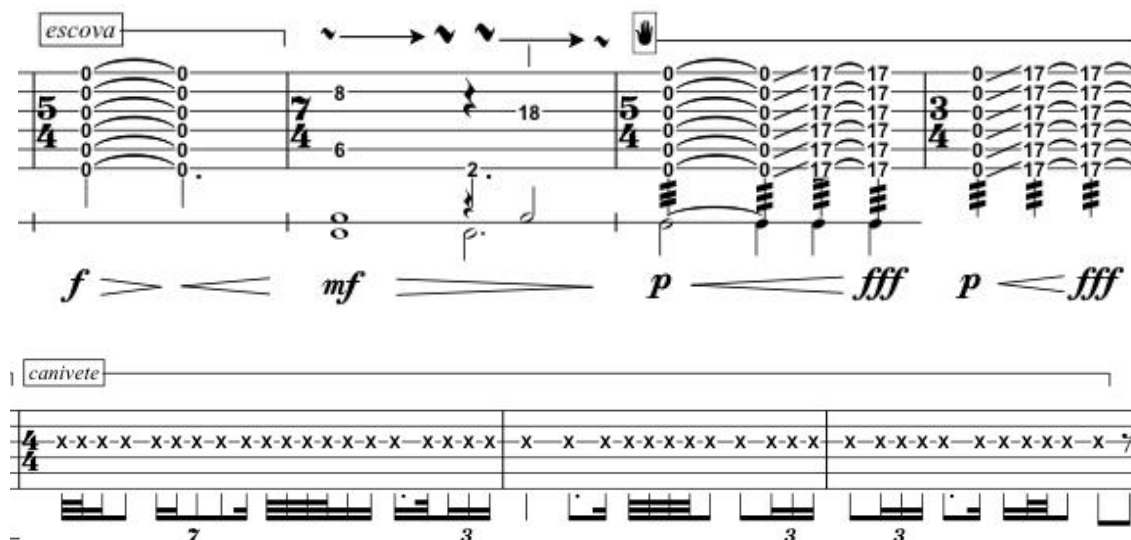
Ex. 1-12: Série de objetos utilizada na peça “Azuis”.

A peça traz uma notação de vídeo, que alterna entre instruções por escrito, trechos com ações pré-filmadas sobre o instrumento, que devem ser reproduzidas no momento da execução, e momentos de improvisação. A acumulação de objetos sobre as guitarras apoiadas sobre as mesas faz com que, no decorrer da peça, as ações sobre esses instrumentos tornem-se progressivamente mais imprevisíveis em termos de resultados sonoros. Isso afeta especialmente, no caso da interpretação, os momentos de improvisação: a improvisação é feita sobre um instrumento com respostas radicalmente distintas das habituais e, portanto, torna-se instável e obrigatoriamente desautomatizada (à medida que a experiência prévia no instrumento não oferece soluções à situação em questão).

Ex. 13: acumulação de detritos sobre uma das guitarras, em “Azuis”.

Em “Catálogo dos Momentos Preenchidos / Onde Está o Presente Eu Comi” (2010), para guitarra elétrica, tábua amplificada e eletrônica ao vivo, estreada pelo duo XXX, a guitarra é colocada deitada sobre uma mesa (rememorando o tabletop guitar, de Keith Rowe) e uma série de objetos é usada por vezes sobre o instrumento, por vezes de modo cênico. A guitarra funciona como a tábua amplificada (evidentemente que com suas

características próprias, tanto de caráter timbrístico, decorrente especialmente do tipo de captação, quanto relacionadas à presença das cordas no instrumento). O compositor fala sobre a peça:

> Ruídos de teste, crescendos, sinais e detritos sonoros se alternam e se transformam, deixando pequenas frestas para os músicos se manifestarem. Nestes espaços de atuação são intercaladas improvisações (com instruções), tarefas sonoro-corporais definidas, ações performáticas e movimentos. O Catálogo, algoritmo computacional e vídeo-partitura, ordena um sistema de deixas e orienta os músicos (...) (Iwao, 2010)

A definição de quais objetos seriam usados foi feita em ensaios, não fazendo parte da concepção prévia da peça (entretanto, poder-se-ia dizer que, neste caso, o ensaio era ainda uma instância composicional). O uso de objetos do cotidiano relaciona-se bastante fortemente às possibilidades de ação cênica por eles oferecidas; por exemplo, o uso de um pente possibilita tanto um resultado sonoro de caráter granuloso quando utilizado sobre o instrumento, quanto a óbvia ação cênica de passa-lo sobre os cabelos; o uso de dados tem um resultado sonoro curto e pouco expressivo sobre as cordas do instrumento, mas são uma ação cênica complexa e expressiva (que envolve o fato de ter que recolhê-los rapidamente após lançados, especialmente em momentos com encadeamento de ações mais veloz).

Ex. 14: Execução de "Catálogo dos Momentos Preenchidos", com o compositor à tábua amplificada. O conjunto objetos utilizados é similar para a tábua e para a guitarra.

"Fendas" teve seu processo composicional pautado por diversos encontros entre compositora e intérprete, durante os quais foram gravados sons, por meio de improvisações (livres ou dirigidas), para a parte eletroacústica da peça, bem como testadas diversas possibilidades do instrumento. Um dos aspectos formais da peça diz respeito justamente ao uso de objetos: estabelece-se um itinerário, do começo até pouco depois da metade da peça, que vai do uso apenas dos dedos das duas mãos, depois incorpora alavanca e palheta (objetos

típicos na execução do instrumento), e, posteriormente, incorpora outros itens, tais como escova e canivete.

Ex. 15-16: Trechos da partitura de “Fendas”.

No caso de Luiz Eduardo Castelões, em sua peça “Onomatopeias” (2013), para duas guitarras elétricas, estreada pelo duo XXX, a utilização dos objetos tem como finalidade possibilitar a imitação mais fidedigna possível de sons diversos (tais como carros apostando corrida, aviões passando pelo céu, cavalos relinchando, vacas mugindo, etc).

6'20”	6'50”	7'10”	7'40”	8'20”	8'40”
Diálogos (frenéticos e/ou emotivos) *mf* →	Caos frenético e indiscernível (ausência de controle motor) *mp*	Cavalo (relinchar distante) *p* →	Pássaros (pios) →	Mugido de vaca (distante) *ppp*	FIM
→	Diálogos (frenéticos e emotivos) *mf* →	Caos frenético e indiscernível (ausência de controle motor) *mp*	Cavalo (relinchar distante) *pp* →	Pássaros (pios) → *ppp*	FIM
(6'20”)	6'40”	6'50”	7'40”	8'00”	8'40”

Ex. 17: trecho da partitura de “Onomatopeias”

A peça teve como um dos pontos de partida a participação do compositor em uma oficina de técnicas expandidas para guitarra elétrica[4]. Observando possibilidades demonstradas durante a oficina, o compositor trabalhou juntamente ao duo, buscando soluções diversas para cada uma das imitações; em alguns casos técnicas instrumentais

expandidas eram suficientes, mas, em diversas ocasiões, a utilização de objetos diversos mostrou-se necessária para que a sonoridade se aproximasse o máximo possível da situação sonora a ser imitada.

Deste modo, após intenso trabalho colaborativo e a realização de alguns ensaios, foi elaborado um prefácio à partitura, que descreve minuciosamente a ação a ser realizada sobre os instrumentos. Por exemplo: "Mugido de vaca => tampa de lata de panetone sobre os captadores, vibrador com baixa velocidade, segurando com pressão a cápsula e variando essa pressão de modo a produzir um pequeno glissando descendente no decaimento" (Castelões, 2013).

3. Discussão

Como vimos, o trabalho com objetos e preparações na guitarra elétrica, embora habitualmente associado a uma atitude de caráter experimental, pode servir a diferentes intenções artísticas e estéticas. No caso de XXX, o uso do instrumento preparado não tem intenções pré-definidas de resultado sonoro mas, sim, funciona como um modo de desterritorialização do instrumento, fazendo com que ele perca sua familiaridade e torne-se um objeto sobre o qual as ações não sejam mais previsíveis. Na peça de Iwao, os objetos cumprem uma dupla função, sonora e cênica / coreográfica, sendo, deste modo, sua escolha pautada pelos dois aspectos. Já nos casos de Navarro e Castelões, há intenções sonoras bastante específicas e pré-determinadas, que devem ser seguidas com máxima exatidão; entretanto, no primeiro caso, não tem nenhuma intenção extra-referencial enquanto, no segundo caso, a utilização de preparações no instrumento visa emular sonoridades do cotidiano.

Também apontamos para a importância da colaboração entre compositor e intérprete, o que ressalta a importância da oralidade dentro desta prática composicional; como coloca Roger Reynolds:

> Quando cada obra alarga as bordas da tradição de uma maneira própria, um compositor não pode esperar prever aspectos cruciais da situação de execução que, em formas mais comumente praticadas, eram garantidas pela estandardização profissional. Ele deve estar lá, diretamente lidando com assuntos ainda vagamente definidos, que não emergiram além de uma necessidade de "sentir as coisas". (1975, p. 161-162)

A oralidade caminha, em alguns casos, ao lado da ideia de especificidade, ou seja, uma música que é realizada tendo em vista as características, potencialidades e limitações, de um determinado indivíduo ou grupo de indivíduos. Muitas vezes deparamo-nos em tal

repertório com situações que são intérprete-específicas, ou, ao menos, cuja criação e soluções apresentadas foram determinadas pelas especificidades dos músicos que trabalharam juntamente ao compositor. Das quatro peças tratadas, pelo menos uma é absolutamente intérprete-específica (“Azuis”), enquanto as outras três tiveram suas soluções específicas determinadas pelos intérpretes que trabalharam junto ao compositor; no caso das peças que lidam com sonoridades pré-determinadas (“Fendas” e “Onomatopeias”), e que lidam, frequentemente, com sons complexos, vem à tona o fato de que as soluções descritas nas versões finais das partituras são em grande medida derivadas de tal especificidade – se fossem outros intérpretes trabalhando com os compositores, as soluções poderiam ser bastante distintas.

4. Conclusões

Percebemos um crescente interesse na utilização da guitarra elétrica por parte de compositores brasileiros na atualidade – especialmente aqueles cujas produções relacionam-se com uma postura experimental. Dentro dessa produção, uma parte considerável requer o uso de objetos. Diversos exemplos de peças recentes (ou, até mesmo, em fase de desenvolvimento) poderiam ser citados como complementação ao presente texto. A eles, somam-se peças com graus diversos de indeterminação compostas para o instrumento e que permitem (ou, mesmo, sugerem) a utilização de objetos e preparações.

Na improvisação livre, ainda, com a busca individual de cada músico por possibilidades musicais particulares, as possibilidades do uso de objetos e preparações são um campo profícuo de estudo (que, eventualmente, influenciam outros músicos, de modo a que se gere uma rede de retro-alimentação). Como tem se tornado bastante frequente também o diálogo entre música contemporânea de concerto e improvisação, tais procedimentos são constantemente passíveis de incorporação no repertório composto. Além disso, o estudo de tais procedimentos no âmbito da improvisação livre também será alvo de reflexão em um trabalho futuro.

As ideias de oralidade e especificidade, presentes neste artigo, estendem-se a boa parte da produção atual neste campo de atuação de caráter mais experimental, e, com isso (inclusive pela atualidade dos temas), continuarão sendo constante objeto de atenção ao longo de nossos próximos trabalhos.

Ressaltamos, ainda, que a ideia de colaboração é fundamental a este repertório, e que a ideia de uma postura ativamente criativa por parte do intérprete – envolvendo-se, mesmo, no processo composicional da peça – é uma das marcas de uma mudança de

paradigma que vem ocorrendo ao longo das últimas décadas, mudanças esta que coloca em questão a separação e hierarquia habitualmente relacionadas às funções de compositor e intérprete.

Agradecimentos:

FAPESP, NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia.

Referências:

COSTA, Valério Fiel da. *O Piano Expandido no Século XX nas Obras para Piano Preparado de John Cage.* Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

________. *Interpretando e Reinterpretando Esquemas de Preparação de Obras para Piano Preparado de John Cage.* Anais do Congresso da Anppom, 2005. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao11/valerio_da_costa.pdf

IWAO, Henrique. *Catálogo dos Momentos Preenchidos: Onde Está o Presente Eu Comi - Concepção*. Disponível em: http://www.ibrasotope.com.br/conexoes1/pecas/peca/3/concepcao

MAURER, Barbara. "Cult and Concert. The Figure of the Performer". In: *The Foundations of Contemporary Composing*, Wolke, 2004, p. 152-158.

NAVARRO, F.; DEL NUNZIO, M.. "Fendas: colaboração, composição, interpretação". In: *Anais do Performa*, UFRGS, 2013.

REYNOLDS, Roger. *Mind Models.* Praeger Publishers, 1975.

WARBURTON, D. & ROWE, K. *Interview by Dan Warburton, January 2001.* 2001. Disponível em: http://paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html.

Notas

[1] Aqui caberia fazer uma distinção entre objetos utilizados em relação a um instrumento de modo fixo e de modo móvel. Habitualmente, os dois casos são tratados como "preparações", embora, o segundo caso apresente situações transitórias.

[2] No caso de Rowe, isso é parte de uma atitude bastante experimental de "procurar pelo som durante a performance"; deste modo, segundo na palavras dele em entrevista de 2001: "até agora descubro coisas que nunca fiz na vida, e procuro-as constantemente" (Warburton & Rowe, 2001).

[3] A violista Barbara Maurer exemplifica tal situação ao tratar não do compositor que também é intérprete em um determinado instrumento, mas, sim, daquele que entra em contato com o instrumento sem ter, de antemão, preconcepções acerca de suas possibilidades técnicas: "Por isso, não me refiro aos compositores-intérpretes; há uma longa tradição de compor com o instrumento na mão. Na música de hoje, entretanto, este fenômeno adquire um novo papel por meio da prática crescentemente popular entre compositores de tocar um instrumento pela primeira vez e inventar novas técnicas. (...)" (Maurer, 2004, p. 153).

[4] Ministrada pelo autor do presente artigo juntamente a XXX, como parte do evento XXX.